

TRANSPARENCE DES ŒUVRES DE *BIOART* À LEUR MATÉRIALITÉ : UN REGARD MÉDIOLOGIQUE

Teva Flaman

Approche médiologique de l'art

L'éclairage du rapport entre support de mémoire, routes, transmission et culture que propose la *médiologie* de Debray se place à la suite d'une longue série d'intuitions dont celle, fameuse, de Marshall McLuhan (« le message, c'est le *medium* »). Cette jeune théorie s'intéresse aux conditions matérielles de la transmission et à la façon dont la technique fabrique de la culture. Elle pose que tout *medium*, qu'il serve à communiquer des biens dans l'espace (un pont) ou des idées dans le temps (une émission de télévision) a une économie médiatique qui détermine un usage et fait culture. C'est-à-dire que l'organisation des communications et des transmissions est cohérente aux principes organisateurs d'une société donnée. Elle défend aussi l'idée qu'il n'y a pas de transmission culturelle sans dispositifs de communication et de stockage (aux formes aussi variées que le réfrigérateur, Internet, la bibliothèque ou la danse), lesquels informent les esthétiques, les coutumes, l'esprit d'une communauté, d'une nation, d'une époque.

L'utilisation d'un *medium* n'est jamais innocente et pourtant, le rapport entre l'idée et sa matérialité a été plutôt ignoré par la philosophie. Sans remettre en question la puissance des idées, la médiologie dit que l'idée n'est pas indépendante de son support, qu'elle ne prime pas sur lui, car elle ne peut être perçue en dehors de toute matérialité, ne peut être transmise de n'importe quelle façon (on ne dit pas la même chose selon qu'on le *tweete* ou que l'on s'épanche dans une lettre manuscrite). Le *medium* ou « matière organisée » (le *smartphone*), véhiculé au moyen d'une « organisation matérialisée » (l'ensemble de l'Autorité de régulation des communications électroniques et des postes, des opérateurs téléphoniques, des magasins et autres antennes-relais), travaille, produit les idées (l'apparition d'un nouveau *medium* en art entraîne de nouvelles pratiques qui disent de nouvelles choses ou, à tout le moins, les *remédiatisent*).

L'application à l'art de la médiologie représente un intérêt certain pour le théoricien de l'art qui cherche à saisir les raisons des choix plastiques de l'artiste, le sens de l'œuvre d'art et sa place dans l'histoire. En reliant la matérialité de l'œuvre à sa signification, le regard médiologique propose de voir comment la prise en charge du sens par la technique laisse transparaître un *zeitgeist*. Car la manière dont le support est organisé matériellement vis-à-vis de l'intention de sens nous dit quelque chose sur l'organisation idéale et matérielle d'une société particulière. Quand j'utilise une technique pour créer, j'entre en résonance avec une façon de vivre au sein d'une société, d'y circuler, communiquer, penser qui détermine une façon particulière de la représenter.

Le médiologue est tout particulièrement à l'aise à l'étude de l'art, car l'œuvre d'art met ses médiations à la fête ; les expressions « huile sur toile », « acrylique sur bois », « bronze », « sérigraphie » ou « film » rappellent que l'œuvre d'art, c'est du symbolique coulé dans du technique, du sens véhiculé par de la matière organisée (les pigments broyés, mélangés au liant et étalés sur la toile) au sein d'une organisation matérialisée (le musée, la galerie). Mais une des caractéristiques médiologiques du support de la transmission de l'œuvre d'art a été pendant des

siècles de se dérober au regard. Quand je regarde une peinture, j'oublie que c'est un tableau, j'oublie la présence de couches de peintures très différentes qui structurent la toile, j'oublie la dimension technique de l'artefact pour me transporter dans le monde projeté devant moi. Le tableau est peint de façon à m'apparaître totalement transparent au paysage, au portrait. Les degrés d'opacité technique au sujet ne sont pas anodins. La médiologie nous montre que la transparence plus ou moins forte des œuvres d'art à leur matérialité traduit une façon de comprendre le monde, de se le représenter, traduit une épistémologie.

Il en va ainsi pour les œuvres de *bioart* aux médiations biotechnologiques si singulières : le degré de transparence du sens des œuvres de *bioart* à leurs *media* est conditionné par les modalités de transmission de la société de la communication.

Le *bioart*

Un pétunia transgénique portant le gène de l'artiste Eduardo Kac (*Natural History of the Enigma*) est présenté à l'exposition Sk-Interfaces (Liverpool et Luxembourg, 2008). Le sentiment de la présence de ce *monstre* doit produire chez le spectateur l'émerveillement face à une création qui prend vie. Il doit susciter la conscience que tous les organismes biologiques, humains et non-humains, font partie du même continuum biologique. Les sentiments éveillés à l'occasion de cette rencontre permettent au sens de l'œuvre d'être véhiculé. Ici, « expérience esthétique » est à comprendre en son sens originel, comme une opportunité de connaissance basée sur une réception sensorielle.

En 2011, Marion-Laval Jeantet se fait transfuser du sang de cheval par son collègue Benoît Mangin. Leur performance *Que le cheval vive en moi* doit d'initier une communication avec l'animal sur un plan métabolique à même de faire éprouver des ressentis équins qu'il est impossible aux leurs des éthologues de provoquer.

En 2006, l'Australien Stelarc débute *Ear on Arm*, un projet de prothèse bio-électronique greffée sur le corps de l'artiste. La prothèse a été moulée sur les oreilles de l'artiste, sculptée dans du cartilage de synthèse et glissée sous la peau de son avant-bras. Activée par Internet, elle doit fonctionner comme une oreille réelle, de sorte que toute personne qui s'y connecte entende ce qui se passe autour du bras. Cette configuration alternative de l'anatomie humaine permet à Stelarc d'explorer des avenues possibles pour le devenir de l'être humain.

Ces trois œuvres représentent une tendance de l'art contemporain qui née à la fin des années 1990 et se cristallise autour d'expositions telles qu'Ars Electronica (Linz, 1999, 2000, 2001, etc.), Paradise Now (New York, 2000), Gene(sis) (New York, 2002) ou L'art biotech' (Nantes, 2003). La pratique du *bioart* consiste à engager les biotechnologies pour modifier de la matière vivante afin de produire des sujets artistiques vivants et aborder des enjeux sociétaux (éthiques, politiques, écologiques, économiques, ontologiques) liés à l'usage des biotechnologies.

Les bioartistes cherchent à déconstruire les conceptions occidentales et hiérarchisations judéo-chrétiennes des êtres vivants en les réassemblant dans des configurations expérimentales : transformations, hybridations, devenirs-animaux, devenirs-*cyborgs*. Au moyen de puissants effets

de présence, ils rendent saillante une posture empathique et anti-anthropocentrique face aux organismes biologiques (mais également aux machines) qui peuplent la biosphère.

L'incarnation comme mode de transmission : une transparence

Dans un contexte de changements technologiques, les *biofacts* (terme proposé par la philosophe Nicole C. Karafyllis à partir de *biological* et *artifacts*) posent des questions difficiles à examiner avec des *media* traditionnels. La pratique du bioart représente pour l'artiste une sorte de laboratoire philosophique où il peut apporter des réponses plastiques à des questionnements qui découlent du développement des biotechnologies. Les réponses se logent dans l'expérience esthétique qui née de l'incarnation même de ces questionnements. Car l'exploitation des *media* biotechnologiques pour leurs spécificités, c'est-à-dire transformer le matériel biologique et produire des sujets vivants, induit pour le spectateur qui se retrouve face au *biofact* de partager le milieu écologique de l'œuvre d'art qui devient aussi, de par la nature médiatrice de l'art, un espace sémantique.

Le voile des illusions (par exemple : le châssis) qui met traditionnellement le sujet de l'œuvre à distance du spectateur disparaît pour mettre en contact immédiat avec le contenu de l'œuvre, le message lui-même ; le message de la fleur transgénique d'Eduardo Kac, c'est d'être une fleur transgénique, et de faire découvrir, par son existence-même, les potentialités ontologiques des biotechnologies. La réactivité du corps de Marion Laval-Jeantet au sang de cheval configure un hybride d'un genre nouveau qui actualise dans le réel le mythe du centaure. Je regarde l'oreille sur le bras de Stelarc et je me dis : le *cyborg* est une réalité.

En se penchant sur le rapport entre la matérialité du *bioart* et son sens, c'est-à-dire sur la façon dont le *bioart* transmet matériellement son message, on réalise que pour les *biofacts*, la communication, qui est au principe même des biotechnologies, est un mode d'existence, ce qui explique la disparition du miroir des apparences à fonction médiatrice et que le dispositif incarné est l'objet même de l'expérience esthétique, de la transmission du message. Le sens est alors rabattu sur la phénoménalité, c'est-à-dire le message sur son *medium*. Dans *Natural History of the Enigma*, le discours ontologique est rabattu sur la transgénése. Dans *Que le cheval vive en moi*, l'éthologie équine est rabattue sur la transfusion. *Ear on Arm* rabat les perspectives posthumanistes sur un dispositif de bio-télécommunication : un processus technique prend en charge la signification de l'œuvre. En faisant des biotechnologies le moyen et le sujet des *biofacts*, les bioartistes produisent des œuvres d'art transparentes à leurs *media*, laissant transparaître en conséquence le mode d'organisation de la société de la communication.

Le projet de Norbert Wiener, père de la cybernétique, était de produire une théorie dont les applications favoriseraient la transparence des échanges à l'intérieur de la société et engendreraient la fin des secrets d'état, responsables, selon lui et plusieurs de ses collègues, des horreurs de la seconde guerre mondiale. Les sciences et techniques issues de la cybernétique ont donc été forgées selon un principe médiatique de transparence du *medium* à son message, les biotechnologies correspondant au versant biologique de la réorganisation médiatique (au sens médiologique) du monde à l'ère du paradigme informationnel. Or, les œuvres d'art reflètent l'épistémè de leur époque, à laquelle elles empruntent aussi différentes techniques de création. Dans le monde engendré par la théorie de l'information et de la communication, il n'est donc pas

étonnant que la production symbolique devienne elle aussi transparente à son processus de fabrication. L'œuvre d'art laisse de plus en plus apparaître ses rouages, jusqu'à ce que les rouages eux-mêmes se substituent au contenu discursif.

La médiologie n'est ni technophobe ni technophile, mais nous permet de nous positionner de manière critique par rapport à la place de la technique en art en général et aux biotechnologies dans le *bioart* en particulier. Elle nous permet en l'occurrence de choisir une position de défiance ou de confiance. Soit le *bioart* est vu comme le fait pour la technique de liquider le *logos* (la *cosa mentale* de De Vinci ou les « régions plus verbales » de Duchamp) au motif qu'on n'a plus besoin de représenter un monde quand la technique permet de présenter les choses elles-mêmes, ce qui peut être compris comme une posture anti-humaniste. Ainsi, il est vu comme la toute dernière occurrence du mythe de la créature artificielle qui a toujours cherché à s'actualiser, dans les multiples combinaisons artistiques à son support matériel.

Teva Flaman, décembre 2018